



TITLE:

# Le Cycle India Song et l'écriture au bord de la mer/mère

AUTHOR(S):

TAKEUCHI, Junko

---

CITATION:

TAKEUCHI, Junko. Le Cycle India Song et l'écriture au bord de la mer/mère. 仏文研究 1986, 17: 89-118

ISSUE DATE:

1986-10-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137712>

RIGHT:

# Le Cycle *India Song* et l'écriture au bord de la mer/mère

Junko TAKEUCHI

## Introduction

Entre 1964 et 1976, Marguerite Duras a publié plusieurs œuvres littéraires et cinématographiques qui sont en rapport les unes avec les autres d'une manière assez originale. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, l'auteur du découpage d'*India Song* et de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, appelle cet ensemble de textes et de films le cycle "indien", et Monic Robillard l'a nommé Cycle *India Song* dans la biblio-filmographie qu'elle a établie sur cet auteur<sup>2)</sup>. Plutôt que le terme «série» qui implique l'idée d'un développement cohérent, nous préférons adopter le mot «cycle» qui, bien qu'un peu archaïque, nous semble plus adéquat par sa signification plus étendue. Aucun des cinq textes : *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964, RLVS en abrégé), *Le Vice-consul* (1966, VC), *L'Amour* (1971, AM), *La Femme du Gange* (1973, FG), *India Song* (1976, IS), et aucun des trois films : *La femme du Gange* (tourné en 1972, jamais distribué, FG-film), *India Song* (1975, IS-film), *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976, SNV), ne craint, en effet, ni contradiction ni même destruction des œuvres précédentes. Quant à la dernière partie de la désignation de cet ensemble, celle de Robillard nous semble plus convenable que celle de Ropars-Wuilleumier, parce que cette dernière évoque trop directement l'Inde réelle. L'expression «India Song», titre du dernier texte et du film le plus connu dans tout le Cycle, n'existant pas d'ailleurs dans l'anglais courant, convient aux œuvres plus imaginaires que réalistes. C'est donc le Cycle *India Song* qui constituera l'objet de notre essai.

Parmi les nombreuses œuvres de Duras, le Cycle *India Song* est un noyau d'une première importance comportant deux formes d'expression. Duras a commencé, déjà en 1966, son activité comme cinéaste en réalisant *La Musica* avec la collaboration de Paul Seban. Trois autres films lui ont succédé avant FM-film. Mais ce sont ceux du Cycle qui ont permis à Duras un véritable passage à l'expression cinématographique. Commenant par un roman, le Cycle finit par un film. Le cinéma a-t-il remplacé définitivement la littérature? Quelles sont

les relations, pour Duras, entre les mots et les images? Notre essai, pourtant, ne se borne pas au seul processus de passage du texte au film car c'est de l'évolution du Cycle entière dont il s'agit. Les problèmes que nous allons traiter concernent le texte autant que le film. Notre but n'est pas tant d'opposer les deux formes d'expression que d'examiner le Cycle comme ensemble dans lequel Duras tente une aventure de l'écriture qui remet en question, à la fin, l'identité même de l'auteur.

Cet étude a pour objet les cinq livres et les deux films dont la transcription a été établie par Ropars-Wuilleumier. Jusqu'à présent nous n'avons pas eu l'occasion d'avoir accès à FM-film jamais distribué. Bien que pouvant servir, parfois, de références visuelles, les techniques purement cinématographiques seront exclues du présent essai. Quant à la musique dont nous ne pouvons nier l'importance dans le cinéma durassien, son étude dépasserait le cadre de cet essai qui se fonde essentiellement sur l'analyse des textes.

## I La traversée de l'autre

### 1 Le réseau des personnages

Comme l'indique l'appellation <Cycle *India Song*>, les œuvres qui le composent se partagent les mêmes personnages et les mêmes histoires. Pourtant, loin d'être des personnages balzacien, par exemple, qui garantissent une évolution progressive et cohérente d'une œuvre à l'autre et qui obtiennent une individualité de plus en plus distincte au cours de ce développement, les personnages, féminins surtout, du Cycle partagent <une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents<sup>9)</sup>>. En écrivant le Cycle, Duras essaie, nous semble-t-il, un accès à la forme féminine de l'identité qui concerne, à travers tout le Cycle non seulement les personnages mais aussi les histoires et même le statut de l'auteur. Pour plus de facilité nous montrons les rapports entre les principaux personnages dans le schéma I. Les lignes continues relient des personnages aux relations évidentes tandis que les lignes pointillées indiquent des relations latentes. Mais cela ne signifie pas que la Femme de FG ou la femme d'AM puissent d'emblée être identifiées respectivement à Anne-Marie Stretter et à Lol V. Stein, mais que l'affinité entre elles est, malgré l'anonymat des premières, plus évidente que les autres cas comme nous le voyons



autre femme occupée est Lol V. Stein qui s'absorbe dans la marche. Sa longue promenade quotidienne dépassant un simple passe temps d'une femme oisive, comporte une urgence pour elle. L'occupation des femmes de la plage est encore plus obscure. S'asseoir, regarder, marcher lentement, dormir, c'est presque tout ce que font la femme d'AM, la Femme en noir et la jeune fille de S. Thala de FG. Surtout le sommeil gagne beaucoup des femmes durassiennes.

cette dormeuse debout (Lol V. Stein)<sup>10)</sup>

Eau qui dort (Anne-Marie Stretter)<sup>11)</sup>

Elle dort : Je suis quelqu'un qui dort. (la mendiante)<sup>12)</sup>

[...]... faut qu'elle dorme ou elle meurt... (la jeune fille de S. Thala)<sup>13)</sup>

Il faut qu'elle dorme. (la femme d'AM)<sup>14)</sup>

A ce sommeil s'ajoute le silence commun de toutes ces femmes. Le récit de la mendiante errante est aussi l'histoire de la perte du langage. Dépourvue non seulement de sa langue natale mais aussi du langage en général, la jeune Cambodienne chassée se plonge dans un silence complet où seuls subsistent le rire et le chant incompréhensibles aux autres. Anne-Marie Stretter et cette mendiante sont souvent juxtaposées et parfois même mélangées<sup>15)</sup>. Néanmoins, lorsque les hommes parlent de la mendiante et qu'ils inventent des histoires autour d'elle, Anne-Marie Stretter se tait, se retire dans le sommeil en refusant ce discours des hommes<sup>16)</sup>. Les femmes de la plage sont profondément atteintes par le silence. Certes la femme d'AM parle encore à peine et la Femme en noir de FG parle en représentant les habitants de la plage, mais leurs paroles sont plus proches du silence que de la langue de communication. Et L. V. S. de FG ne prononce aucun mot. Dans ce sommeil et ce silence traversant tout le Cycle, Duras voit, comme nous l'examinons plus loin, une forme du refus féminin.

Les noms, enfin, ne fonctionnent pas forcément dans le Cycle en tant que signe d'une distinction nette entre les personnages. Certaines œuvres sont composées uniquement par les anonymes. La femme sans nom d'AM évoque Lol V. Stein par une allusion très vague au bal fatal et au mariage suivant racontés dans RLVS. Il n'est pas non plus impossible de voir Tatiana Karl de RLVS dans une autre femme qui apparaît une fois dans AM, sans aucun repère précis sauf les cheveux noirs mentionnés. Ce n'est pas seulement les personnages de RLVS qui sont déplacés dans la plage de S. Thala. La femme d'AM dit qu'elle attend un

enfant et

—Ses enfants sont là-dedans, ce truc, elle les fait, elle leur donne—il (l'homme de la plage) ajoute—la ville en est pleine, la terre.<sup>17)</sup>

Ces lignes évoquent immédiatement la mendiante. L'anonymat d'AM ne tient-il pas de la mémoire abolie de cette jeune fille chassée? Nous pouvons observer la même sorte de superposition dans FG dont les personnages proprement dits sont en principe anonymes. Le <nom matriculaire L. V. S.<sup>18)</sup>>, attribué à la jeune fille de la plage, n'est jamais prononcé comme tel ni par les autres personnages ni par les voix qui, anonymes elles aussi, racontent l'autre histoire que vivent les personnages dans le texte. Cette jeune fille de la plage coïncidente avec la femme d'AM par ses actes (s'asseoir, dormir, regarder, marcher), a le même nom que Lol V. Stein de RLVS et baigne dans un silence plus complète que celui de la mendiante. Quant à la Femme en noir appelée <faut-semblant de l'autre, Anne-Marie Stretter<sup>19)</sup>> suggère directement cette ambassadrice, mais, en tant qu'habitant de la plage, vient aussi de la femme d'AM. Il faut rappeler, de plus, qu'Anne-Marie Stretter et la mendiante sont toutes <les deux femmes du Gange<sup>20)</sup>>. La Femme en noir de FG traverse ainsi Lol V. Stein, la femme d'AM, Anne-Marie Stretter et la mendiante. Les noms propres une fois disparus reviennent lorsque l'évolution du Cycle atteint IS où Anne-Marie Stretter apparaît comme personnage tandis que Lol V. Stein et la mendiante ne sont qu'entendues soit par le nom soit par le rire ou le chant. Avec SNV, l'œuvre ultime du Cycle, tous les corps des personnages sont effacés de l'écran ; seul l'ouïe nous permet de suivre les personnages. Ainsi dans le Cycle les femmes anonymes jouent un rôle remarquable d'intermédiaire par lequel les noms propres élargissent leur étendue.

Ce que révèle l'analyse ci-dessus est qu'il s'agit dans le Cycle, d'un glissement interminable de personnages. Mêmes les femmes de la colonne centrale du schéma précédent ne restent pas identiques selon l'évolution du Cycle pendant laquelle un glissement s'opère en passant par la plage de S. Thala et ses habitants. La ressemblance est telle que l'auteur même est gagné par la confusion<sup>21)</sup>. La scène du miroir d'IS-film contribue à un glissement visuel. Dans quelques séquences très longues, le centre du fond de la scène est occupé par un grand miroir dont la présence passe inaperçue au début. (Il paraît une porte ouverte de la pièce au fond.) Les acteurs (Anne-Marie Stretter et plusieurs hommes) entrent en scène. Immédiatement les mêmes figures font la même entrée une deuxième fois ; ou, à l'inverse, nous assistons d'abord à l'entrée dans le miroir, ensuite à la deuxième entrée des vrais corps

des acteurs. Il en va de même pour la sortie. Pris dans ce jeu de miroir, nous ne savons plus lequel est le corps réel ou le reflet. De plus, dès le début du film, les voix racontent la mort d'Anne-Marie Stretter dont une photo sur le piano est filmée comme le souvenir d'une morte. Donc, Anne-Marie Stretter que nous voyons vivre sur l'écran est déjà morte et son reflet dans le miroir est le double du fantôme. Le glissement des personnages ainsi visualisé symboliquement ébranle notre confiance en la distinction nette entre le même et l'autre, c'est-à-dire, l'identité. Il est certain que, folles ou non, les femmes du Cycle sont cernées par un contour souple comme une membrane qui laisse le passage de l'intérieur à l'extérieur, ou inversement. Voilà l'analyse de l'effet de miroir par Madeleine Borgomano, l'auteur d'*Ecriture Filmique de Marguerite Duras*, la première étude globale et détaillée des films durassiens :

Les miroirs nous permettent ainsi d'accéder de façon bien plus immédiate à ce doute sur l'identité, à ce glissement insidieux de soi à l'autre, ou de l'autre à soi, qui constitue le symptôme le plus saisissant de la folie des femmes durassiennes <en allées où?><sup>22)</sup>

Même si la femme d'AM <est à qui veut d'elle<sup>23)</sup>> et qu'Anne-Marie Stertter paraît ouverte à tous (<Elle est l'amante de tous, elle est la prostituée de Calcutta.<sup>24)</sup>> dit Duras dans un entretien avec Xavière Gautier.), il ne faut pas y voir seulement une allusion sexuelle, car cette ouverture ne se borne pas à la sexualité chez les femmes durassiennes.

Tout est pareil. Toutes mes femmes. Elles sont envahies par le dehors, traversées, trouées de partout par le désir.<sup>25)</sup>

dit Duras. C'est ainsi Anne-Marie peut dire : <C'est comme une peine qui me traverse, il faut que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi.<sup>26)</sup>>. Le dehors ou l'autre, pour les femmes durassiennes, n'est pas forcément à repousser, parce qu'elles ont, non pas une identité qu'il faut établir et défendre à tout prix, mais celle qui s'expose à un remplacement par d'autres et qui, par son contour flou, permet de former un réseau de personnages. L'inondation du pronom personnel <elle> observée dans les textes du Cycle est un signe de cette identité ouverte qui permet une pénétration mutuelle à celles qui partagent ce pronom.

## 2 La mère et l'identité de la femme

Nous n'avons traité jusqu'ici que les femmes parce que ce sont elles qui sont les personnages principaux autour desquels se forme un cycle narratif. Michael Richard(son), par exemple, qui apparaît déjà dans RLVS et qui survit à travers tout le Cycle, est plutôt qu'un personnage, un nom pour évoquer l'histoire d'amour de Lol V. Stein ou celle d'Anne-Marie Stretter. La version anonyme de cet homme, le Voyageur d'AM et de FG, nous montre le processus du rapprochement d'un homme à la modalité féminine de l'identité. Jacques Hold, le narrateur de RLVS, présente un autre exemple de cet accès<sup>27)</sup>. Il disparaît, toutefois, dès le deuxième livre du Cycle qui tente, à chaque œuvre, une autre forme narrative. C'est sans doute le vice-consul de France à Lahore qui est le plus important parmi les hommes du Cycle. Certes il est un homme, mais il est exclu définitivement de la société des Indes blanche, vierge malgré son âge de 35ans et considéré comme un fou à cause de sa conduite insensée (tirer sans raison précise sur des lépreux, des chiens et sur son propre reflet dans le miroir). Il se trouve très près des femmes durassiennes. Son premier amour désespéré pour Anne-Marie Stretter est scandaleux aux yeux des Blancs de Calcutta qui ne comprennent pas l'essentiel de l'affinité entre eux-deux.

V. CONSUL : Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et moi. (Rire bref, terrible.) Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes.

Temps.

A. -M. S. : Je crois ce que vous venez de dire.<sup>28)</sup>

Pourtant, si proches qu'ils soient, l'homme a encore besoin de déclarer à extérieur son colère contre le monde qui le damne tandis que la femme ouverte elle-même au dehors demeure dans un refus silencieux mais absolu avec une tenacité invisible. Selon Duras,

[... ] il y a une équivalence, plus qu'une identification, il y a une équivalence dans la douleur d'Anne-Marie Stretter et dans la colère du vice-consul de France. Ça coule en elle. Tu vois, c'est comme un fleuve qui l'a traversée, comme traversée par ce fleuve de douleur, si tu veux, et lui est au contraire... comme un engin de..., de mort, quoi, il est plein de feu, d'explosifs, enfin..., il faut que ça sorte, que ça éclate, que ça s'exprime à



l'extérieur, que ce soit publique, bruyant, [...] <sup>29)</sup>

D'où vient cette acceptation du dehors par les femmes durassiennes? Une des clés pour aborder cette question réside dans la mère, plus exactement dans la relation entre la mère et la fille.

Les femmes du Cycle partagent aussi le fait qu'elles sont presque toutes mères : Lol V. Stein est la mère de trois filles, Anne-Marie Stretter est celle de deux filles, la mendiante a une dizaine d'enfants dont le premier est une fille, les enfants de la femmes d'AM remplissent la ville et la terre<sup>30)</sup>. Le sommeil commun à ces femmes dont nous avons parlé ci-dessus n'est pas sans relation avec le sommeil particulier au premier stade de la grossesse. Leur silence aussi ne correspond-t-il pas au «non-dit» qui recouvre la maternité dans le système du langage? Il ne faut pas oublier ici que Duras présente une possibilité de considérer la mère du point de vue de la fille. La mère est l'objet du discours, le plus souvent des hommes en tant que fils. L'introduction de la perspective de la fille jette une nouvelle lumière sur ce problème. Le cas de la mendiante est, peut-être, le meilleur exemple.

Le trajet enchevêtré de la mendiante décrit dans VC n'est pas autre chose que l'histoire de la fille qui oscille entre l'abandon de la mère et le retour vers celle-ci. Les deux figures maternelles contradictoires, persécutrice et l'objet d'amour, répondent à l'ambivalence de la fille envers sa mère. C'est sa propre mère qui chasse la fille enceinte et qui menace de l'empoisonner en cas de retour. Tout en jetant les malédictions sur cette mère : «sale femme, cause de tout<sup>31)</sup>», «la plus méchante qu'elle ait connue<sup>32)</sup>», la fille maintenant devenue mendiante s'obstine à rechercher sa mère, «cette maigreur<sup>33)</sup>» (rappelons que les femmes du Cycle sont toujours maigres), «origine, [...] son amour pur<sup>34)</sup>». Surtout dans la faim due à son situation de mendiante et à la grossesse, le besoin de nourriture manquée de la fille se double de son désir oral pour la mère. L'ambivalence affective entre le refus et l'amour s'exprime dès la deuxième ligne du livre : «Comment ne pas revenir? Il faut se perdre.<sup>35)</sup>» Chez la mendiante, «se perdre» et «retour à la mère» ont une même signification, une même valeur. Examinons en détail le retour de la fille-mendicante à la mère. Elle déclare à plusieurs reprises son intention de retour auprès de la mère et son but.

Elle reviendra pour lui dire, à cette ignorante qui l'a chassée : Je t'ai oublié.<sup>36)</sup>

Elle (la mère) ne savait pas, cette femme, elle ne savait pas tout, mille kilomètres de montagnes, ce matin, ne m'empêcheraient pas de te rejoindre, [...] je te rendrai cet enfant

et toi tu le prendras, je le jetterai vers toi et moi je me sauverai pour toujours.<sup>37)</sup>

Le retour sera réalisé par intermédiaire de l'enfant dans le ventre de la fille-mendiant, cette dernière finit par trouver, en effet, un substitut auquel elle donne sa petite fille. Il y a donc un double remplacement : celui de la mère par une autre femme blanche qui est elle-même la mère d'une petite fille et celui de la mendiant par sa propre fille. Le retour substitutif ainsi accompli suggère l'impossibilité ou l'interdiction d'un vrai retour, de la fusion avec l'origine qui est la vraie mère. La mendiant regarde du jardin la femme blanche (elle est grosse contrairement à la mère de la mendiant) s'occuper du bébé presque mourant qu'elle lui a donné.

Les routes sont claires parce que c'est la pleine lune. Elle (la mendiant) prend une pomme-cannelle tombée et y met les lèvres, blancheur sucrée, écoeurante, lait trompeur. Non. Elle repose la pomme-cannelle par terre.<sup>38)</sup>

Dans le jardin, le désir oral de la mendiant est à la fois satisfait et frustré : la faim est apaisée grâce à la nourriture donnée par la femme blanche mais le désir plus originel doit être déplacé dans la relation entre la fausse mère et la fille remplaçante. Le «lait trompeur» est l'impossibilité même de ce désir oral archaïque dont la réalisation est limitée au niveau visuel. Au lieu du retour à la mère réelle, il reste à la mendiant la mère symbolique dans le mot «Battambang» qui est le nom de son village natal.

Battambang la protégera, elle ne dira rien d'autre que ce mot dans lequel elle est enfermée, sa maison fermée.<sup>39)</sup>

Ce mot, n'appartenant pas au langage destiné à la communication, est plutôt le signe de la non-communication, car la mendiant parle la langue de Battambang alors que les gens sur sa route ne le comprennent pas. Par contre, ce mot est inséparable du chant. Avant la naissance de l'enfant, il y a un autre retour provisoire, dans le rêve de la mendiant. Au réveil, elle croit avoir réussi à quitter sa mère pour toujours.

[...] sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang.<sup>40)</sup>

Nous pouvons voir ici l'équivalence entre le chant de Battambang et la mère. Dans la citation suivante, ce chant est lié plus directement au désir oral de la mère.

Chant de Battambang, parfois je m'endormais sur le dos des buffles, pleine du riz chaud que ma mère me donnait. [...]

Ici ce n'est pas possible de chanter dans le jardin.<sup>41)</sup>

«Ici» indique le jardin de la dame blanche où est accompli le retour substitutif. Après avoir rendu l'enfant à la mère remplaçante, la mendiante sort du jardin pour chanter cet air, en d'autres mots, elle quitte la mère au niveau charnel pour la rejoindre au niveau symbolique.

Nous voilà enfin revenus au problème de la «nature indécise» de l'identité féminine. Un enfant tout petit, selon la psychanalyse, demeure dans un état de fusion avec la mère. A travers le processus de croissance, il comprend que sa mère est un autre individu et qu'elle a un corps complètement séparé du sien. L'enfant forme ainsi sa propre identité en se distinguant de sa mère, son premier autrui. Pour un garçon cette séparation et la formation de l'identité coïncide bien, car la mère est l'autre du point de vue sexuel aussi. Par contre, le processus suivi par une petite fille n'est pas si simple : l'objet duquel doit se distinguer une petite fille est son modèle même dans la formation de son identité. La fille est obligée, donc, de s'identifier à sa mère tout en se séparant de cette dernière. Ce qui ne manque pas d'influencer la nature de l'identité ainsi constituée. Il arrive que, par exemple, la frontière qui distingue les individus est plus souple sinon ambiguë chez les femmes que les hommes. Les femmes durassiennes sont caractérisées précisément par cette forme ouverte du soi. L'itinéraire douloureux de la mendiante exprime la difficulté spécifique de l'indépendance de la fille à l'égard de la mère. Et la troisième femme à laquelle la mendiante donne la vie représente la filiation féminine. Anne-Marie Stretter aussi appartient à cette continuation. Ce que le vice-consul de Lahore crie à Calcutta et ce qui est gravé sur la tombe au bord du Gange, ce n'est pas le nom Anne-Marie Stretter venant de son père et de son mari tous les deux français, mais son nom de jeune fille italien (sa mère est de Venise) : Anna Maria Guardi, nom qui devient le titre de la dernière œuvre du Cycle. La femme de Calcutta est ainsi inscrite dans la filiation des femmes durassiennes par le «nom de la mère». Il faut aussi noter que les enfants d'Anne-Marie et ceux de Lol V. Stein sont toutes des filles. Duras apprécie et généralise l'ambiguïté due à la relation particulière entre la mère et la fille.

Nous avons remarqué jusqu'ici que les femmes de Duras s'exposent au dehors et à d'autres femmes. Cet envahissement du dehors est représenté dans le Cycle par l'eau et la mer, reliées inséparablement à la mère. Mais il ne s'agit pas ici d'une simple analogie traditionnelle entre la mer et la mère, car pour Duras la mer est une énorme violence envahissante qui a détruit le barrage que sa mère avait construit afin de protéger sa concession. Cette dernière était tout ce qu'elle avait en dehors de ses enfants. A cause de cette expérience «La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur...<sup>42)</sup>». Duras, pourtant, ne quitte jamais la mer qui la menace tant : «J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres<sup>43)</sup>», comme fascinée par ce qui épouvante. Cette ambivalence affectives est justement ce que nous voyons dans l'amour et le refus de la mendicante envers sa mère. L'image de la mer envahissante se superpose, du point de vue de la fille, directement à la mère en tant que personne qui menace l'identité de la fille. Examinons maintenant la proximité entre la mer et la mère dans le Cycle. La grossesse de la mendicante, par exemple, se joint à la progression de la saison. Nous avons dit que la mère dévorait la fille en effaçant l'identité de cette dernière, mais en même temps, le corps maternel est l'image, par excellence, de la traversée du dehors, car ce corps est habité par l'autre, c'est-à-dire l'enfant. Au fur et à mesure que la grossesse s'avance, l'eau augmente et la terre en est noyée : «il y a de l'eau partout.<sup>44)</sup>» Avec la naissance de l'enfant, se termine la mousson d'été. D'autre part la lumière crépusculaire de cette saison contribue à évoquer la mère<sup>45)</sup>. Le piano d'Anne-Marie Stretter, désaccordé en une nuit à cause de l'humidité de la mousson, est aussi un corps inondé par de l'eau saisonnière. En outre, Venise, la ville maternelle d'Anne-Marie Stretter, incarne l'envahissement progressif de la mer. Dans le Cycle, enfin, une autre ville porte la mer en son nom : S. Thala. Cette ville natale de Lol V. Stein est encore séparée de la mer dans RLVS. La ville maritime où le bal fatal a lieu s'appelle T. Beach. S. Thala se déplace au bord de la mer avec AM qui ne comprend pas d'autre nom propre que S. Thala répété 107 fois sur 137 pages. La mer est représentée autant par ce nom parsemé dans tout le texte que par le mot mer ou sa description concrète, parce que le son «S. Thala» évoque «thalassa», mot grec qui signifie mer. Dans FG, en effet, l'auteur écrit, bien qu'une seule fois, «S. Thalassa» au lieu de S. Thala<sup>46)</sup>.

Nous devons rappeler encore une fois la place des femmes du Cycle : Anne-Marie Stretter, la fille de Venise, se suicide dans la mer ; la mendicante est originaire d'un pays d'eau et arrive au Gange ; les autres femmes anonymes et Lol V. Stein sont, avec les fous, les habitants de la plage de S. Thala. Elles sont toutes près de la mer (donc près de la mère en

même temps), là où l'eau et la terre se mêlent et se séparent telles la mère et la fille qui risquent sans cesse de s'envahir réciproquement.

### 3 Le glissement

Non seulement les personnages mais aussi les autres éléments dans le Cycle constituent un réseau souple dont les nœuds se remplacent, se glissent les uns dans les autres, changent de distance etc.. La première œuvre RLVS nous suggère déjà la possibilité d'autres déroulements, d'autres fins que ceux qu'elle présente<sup>47)</sup>, et d'autres histoires qui se produisent <Autrement. Mille fois. Partout. Ailleurs.<sup>48)</sup>> Cette possibilité sera réalisée dans l'évolution même du Cycle.

Les lieux de l'histoire, par exemple, changent par le glissement d'une œuvre à l'autre illustrant ainsi la souplesse de la frontière qui cerne leur identité. Dans RLVS la ville natale de Lol V. Stein est nommée S. Thala, et le bal où Lol est privé d'un seul coup de son fiancé Michael Richardson par Anne-Marie Stretter survenue, se tient au Casino municipal de T. Beach. S. Thala et T. Beach au bord de la mer sont à une distance d'une demi-journée de voyage en train. Comme nous avons déjà remarqué, la plage où habitent les personnages anonymes d'AM s'appelle S. Thala tandis que le nom T. Beach disparaît en cédant sa caractéristique de lieu en bordure à S. Thala devenue maintenant une ville maritime. Le glissement ne se termine pas ici. FG garde la même appellation pour la plage des femmes et des fous, tout en y introduisant, à la différence d'AM, l'histoire racontée dans RLVS : la jeune fille de la plage succède au nom de la jeune fille de S. Thala, Lol V. Stein ; et selon FG c'est à S. Thala où se rencontrent Michael Richardson et Anne-Marie Stretter. Ce qui ne signifie pas, pourtant, que T. Beach change simplement de nom en fusionnant à S. Thala de RLVS. Cela s'explique par le fait que la plage et la ville maritime d'AM et de FG sont des lieux très ouverts. L'homme de la plage d'AM dit :

— Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière.

Son mouvement s'arrête. Puis son mouvement reprend, il montre de nouveau, mais plus précisément, semble-t-il, la totalité, la mer, la plage, la ville bleue, la blanche, puis d'autres aussi, d'autres encore : la même, il ajoute :

— Après la rivière c'est encore S. Thala<sup>49)</sup>.

La frontière est neutralisée. Les voix de FG disent, après avoir répété presque les mêmes phrases que la citation, «C'était avant... d'autres endroits... S. Thala avait d'autre noms.<sup>50)</sup>» Mais c'est quand l'Inde vient se superposer à la plage nord de FG que les noms des lieux durassiens<sup>51)</sup> révèlent le caractère de ce qui est ouvert à l'extérieur.

Où est-ce? Un quai de douane de *là-bas*, de la Mésopotamie du Gange, perdu ici, à S. Thala? [...]

*C'est ça : là-bas a glissé. Il est ici. Nous avons pénétré dans le lieu vidé de l'amour. Il a suivi l'autre femme aux Indes.*<sup>52)</sup>

Elle (L. V. S.) a progressé. Progresses encore à travers les nuits conjuguées du Gange et de S. Thala.<sup>53)</sup>

Emplacement du bal mort : elle (L. V. S.) regarde. *Blue Moon* toujours. *Blue Moon* des amants de S. Thala, des amants du Ganges, mélangés.<sup>54)</sup>

L'histoire aussi semble ignorer le principe de non-contradiction qui garantit très souvent une continuité logique entre les œuvres. Une des histoires principales, qui sont d'ailleurs peu nombreuses, nous servira ici d'exemple ; il s'agit de la rencontre de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter. RLVS raconte le bal fatal de T. Beach où M. Richardson abandonne sa fiancée pour suivre une autre femme inconnue. Longtemps après, Anne-Marie Stretter vieillie revient de temps en temps à T. Beach tandis que l'homme n'y revient jamais. Dans VC c'est en l'Inde que Michael Richard (dont le nom est aussi légèrement modifié) rencontre pour la première fois Anne-Marie Stretter. L'air de piano qu'elle joue guide les pas de l'homme vers elle. Ici, Lol V. Stein n'a pas de place. Comme nous avons déjà remarqué, il n'y a qu'un nom propre (S. Thala) dans AM, donc la relation entre les personnages ou leur mémoire sont relativement difficiles à saisir. La même structure est conservée dans FG où Duras tente toutefois de donner une explication. Le bal de rencontre a lieu à S. Thala maritime. Cette fois c'est Anne-Marie Stretter qui ne revient jamais (elle est morte en Inde), et Michael Richardson (nous retrouvons le nom ancien) quitte l'Inde après sa mort, épouse une autre femme et devient le père de deux enfants. FG est l'histoire de son retour à S. Thala pour tout abandonner. La connaissance des œuvres précédentes aide et trouble en même temps l'effort du lecteur pour saisir la continuation logique. IS et SNV se terminent à la mort d'Anne-Marie Stretter. Le récit de Lol V. Stein et celle de la mendicante s'y rejoignent pour finir le Cycle.

Telle est la relation entre les œuvres du Cycle qui se réfèrent les unes aux autres à différents niveaux. Il est impossible de déterminer quelle est l'œuvre dominante. Aucune d'elles n'est ni fidèle successeur ni complet destructeur. Tout en succédant aux précédentes, chacune produit des décalages par rapports aux autres. Ce que nous observons à travers le Cycle, c'est l'envahissement mutuel des œuvres. Tous les phénomènes que nous avons vus ci-dessus nous montre que, dans le Cycle, là où se trouve généralement la manifestation de l'individualité, réside la mise en question de cette dernière. La ressemblance étonnante exprime, avec un décalage troublant, une possibilité du déroulement autre que l'évolution cohérente et non-contradictoire ou que la transformation totale. C'est ce déroulement qui permet aux différences de coexister. Le Cycle semble n'avoir besoin de distinguer nettement les choses et les personnes. La frontière oscille entre les éléments différents et même contradictoires. C'est un excès du point de vue de l'identité à établir, mais l'ouverture du Cycle l'accepte comprenant les différences elles-mêmes.

Or, lorsque les œuvres sont ainsi ouvertes, quel est le statut de l'auteur? Loin de se prétendre la garantie de l'originalité, Duras dit à la fin des longues entretiens avec X. Gauthier :

M. D. — Si j'étais seule au monde, l'histoire ne me serait pas venue.

[...]

M. D. — Donc elle est bien issue d'une..., elle était quelque part chez les autres, cette histoire-là.

[...]

M. D. — Je fais mes livres avec les autres. Ce qui est un peu bizzare, c'est cette transformation que ça subit peut-être, ce son que ça rend quand ça passe par moi, mais c'est tout. C'est un son que ça rend quand ça passe par quelqu'un de donné.

[...]

M. D. — [...] Simplement, moi, je suis peut-être une chambre d'écho. C'est pas de la modestie, ce que je dis là, je le pense vraiment<sup>55)</sup>.

Ces paroles ne signifient pas que Duras abandonne le travail de l'écrivain, mais plutôt elle met en cause le statut privilégié de l'auteur-maître des œuvres. Avec le Cycle, l'auteur peut et doit risquer de «se perdre». Voici ce que Duras a dit au début de VC :

Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre<sup>56)</sup>.

La mendiante a réussi à se perdre dans le Gange. Duras trouve cette indication dans l'écriture. Et la «chambre d'écho» dont parle cet écrivain ne ressemble-t-elle pas au corps de la mère au centre duquel passe l'autre qui provient à la fois du dedans et du dehors?

## II L'écriture d'abord et toujours

### 1 Vers le silence

Chaque œuvre du Cycle a une forme différente de narration. Avant d'aborder la question de la forme narrative, il faut vérifier l'ordre des œuvres, car l'ordre de leur publication ne coïncide pas nécessairement à celui de leur rédaction. La succession chronologique entre RLVS et AM, et de SNV, le dernier, est évidente. En revanche, IS et FG sont inversés. Le texte de FG est publié en octobre 1973, un mois après la publication d'IS-texte. Selon les témoignages de l'auteur dans IS et dans *Les Parleuses*, elle a d'abord écrit IS en août 1972, puis FG en septembre de la même année. Quant au film, le tournage de FG a lieu en novembre 1972 tandis que IS est tourné du printemps à l'automne 1974. La distribution des films suit cet ordre, avec FG d'abord (1973), et IS ensuite (1975). Il en résulte que les «voix off» particulières à Duras ont été découvertes dans IS. Duras, cependant semble plutôt voir leur origine dans FG. Lorsqu'elle parle d'IS théâtral avec Gauthier le 30 juillet 1973 (le titre de cette pièce n'est alors pas encore déterminé) elle dit :

M. D. —Mais comment j'ai trouvé ce truc-là? Je me demande si c'est pas le cinéma.

X. G. —Bon, déjà, dans *la Femme du Gange*...

M. D. —Je l'ai trouvé là, je l'ai trouvé là.<sup>57)</sup>

Laissons cette contradiction pour y revenir plus loin, et examinons l'évolution formelle de la première partie du Cycle.



Les deux premières œuvres se situent dans la définition, néanmoins non traditionnelle, du roman. Certes la chronologie non linéaire, l'usage particulier des pronoms personnels ou le changement complexe du narrateur troublent à un certain point la lecture, mais RLVS et VC conservent encore la forme de ce genre romanesque. Si nous pouvons observer une transition vers la forme ultérieure du Cycle, c'est dans la dernière moitié de VC que les paroles anonymes des assistants de la réception constituent déjà une narration polyphonique. AM fait un pas en dehors de ce cadre du roman. La composition graphique des pages marque une différence : les paroles commencent presque au milieu de la page et laissant un grand espace à la partie gauche. Elles se distinguent nettement des autres discours imprimés normalement. Le style de ce discours évoque l'indication scénique du théâtre ou du cinéma. Il y a une affinité évidente entre le scénario et la composition d'AM. Mais ce texte particulier ne contient pas que des paroles et de simples indications de gestes. Malgré la pauvreté presque austère du vocabulaire et la structure des phrases simplifiée jusqu'à la limite, le rythme équilibré, par exemple, dépasse le cadre d'une indication purement pratique. Nous ne citerons qu'un exemple : <Le ciel se calme. L'enchaînement continu émerge des pétroles. Puis la mer. Le soleil.<sup>58)</sup>>. Une lenteur et un calme extrêmes couvrent tout le texte sauf en ce qui concerne les sirènes et la femme du Voyageur. Ce roman représente, en effet, avec la raréfaction de mots et de gestes, les insaisissables histoires et personnages, un point ultime de ce genre. Madeleine Alleins, par exemple, termine son étude qui aborde les œuvres depuis *Les Impudents* à AM, en ces termes : <Avec *L'Amour*, à mon avis, s'achève la trajectoire de Marguerite Duras. Ensuite, elle a continué à écrire, mais il s'agit d'autre chose.<sup>59)</sup>> Il nous semble impossible de couper ainsi la continuation intérieure du Cycle si nous tenons compte des relations inséparables entre les personnages et les histoires qui traversent toutes les œuvres de cet ensemble. L'idée d'Alleins, cependant, est révélatrice sur le plan formel, parce qu'AM, de fait, se classe difficilement parmi les romans et que les œuvres cinématographiques viennent après ce texte.

Qu'est-ce qui vient, alors, après AM, IS ou FG? A première vue, FG paraît succéder directement à AM à cause de la scène et des épisodes communs. Mais nous devons ici prendre <les voix off> en considération. Duras explique leur naissance ainsi :

M. D. —Alors, pourquoi j'ai ajouté ces voix? Bon, il y a une histoire, donnée [...] qui était l'histoire du vice-consul, elle tenait dans un livre, [...]. Puis, maintenant, voilà que je reprends cette histoire et que je la fait raconter par des voix qui elles-mêmes sont

en proie à leur propre histoire, c'est-à-dire, si tu veux, au départ, distraites de l'histoire du vice-consul, d'Anne-Marie Stretter, et qui peu à peu s'en emparent jusqu'à s'en embrasser, je dis, complètement.<sup>60)</sup>

C'est avant tout VC qui engendre les voix (rapellons les voix anonymes de la réception attirées par le vice-consul et Anne-Marie Stretter). IS reprend l'histoire de VC en lui donnant une nouvelle dimension. Nous pouvons donc placer IS juste après AM comme l'indique la date marquée au début de ce premier<sup>61)</sup>. S'il en est ainsi, comment interpréter les paroles de Duras qui attribue la découverte des voix à FG? Les voix et la plage dans le texte et dans le film, tous deux intitulés *La Femme du Gange*, sont héritées les unes d'IS (les voix), les autres d'AM (la plage de S. Thala et ses habitants). Duras affirme l'effet théâtral des <voix off> d'IS qui viennent d'ailleurs et qui transforment la scène visible en <une chambre d'écho<sup>62)</sup>> dans laquelle les spectateurs ne peuvent voir ce qui est raconté. (Duras utilise ici la même expression que pour l'écrivain.) Mais c'est le tournage de FG qui fait découvrir à Duras la vraie force des voix off. Les voix de FG évoquent l'Inde tandis que la scène se limite strictement au paysage de la mer et de la plage du nord. L'effet du décalage est ici à son point extrême. (Nous examinerons plus loin le problème du décalage.) Cette expérience est indispensable pour la réalisation d'un film comme IS. Les procédés cinématographiques cherchées dans le tournage de FG sont exploitées deux ans plus tard IS-film qui contient non seulement IS-texte mais aussi toutes les autres œuvres précédentes du Cycle.

Les deux textes IS et FG écrits en fin de compte, presque à la même époque, ont réintroduit dans le Cycle les éléments romanesques disparus avec AM, tels que les épisodes, les personnages nommés etc.. IS traite de l'histoire jusqu'à la mort d'Anne-Marie Stretter tandis que FG raconte le retour du Voyageur-Michael Richardson devenu anonyme qui revient à S. Thala après la mort de son amante en Inde. Puisque IS est d'abord conçu pour le théâtre, ce texte ne s'affranchit pas vraiment de la forme d'une pièce de théâtre excepté les voix off n'appartenant ni à la scène ni à la salle de spectateurs. Sous le titre du livre IS nous pouvons voir imprimée l'indication du genre comme <texte, théâtre, film>. Ce qui nous apprend le caractère multidimensionnel de cette œuvre et le fait que Duras avait déjà l'intention de la tourner lors de son publication environ six mois avant du tournage.

Le FG-texte n'est pas un simple scénario de film. Au début de l'avant-propos l'écrivain affirme : <La femme du Gange, c'est deux films : le film de l'image et le film des Voix.<sup>63)</sup>>. Le livre est donc composé de plusieurs sortes de discours de niveau et de typographie

différents. Le dialogue, se distinguant des autres parties par l'espace à gauche, comporte deux types de caractères graphiques : les grands pour les paroles des voix et les moyens sont aussi utilisés pour le discours qui fonctionne comme indication scénique. Mais débordant souvent le cadre du script (la pure indication est aussi exprimée par les lettres italiques placées dans la partie des dialogues.), ce discours glisse vers le texte de narration proprement dit. Citons un exemple de la structure typographique :

LA FEMME, *continue.*

... Sur l'ensemble.

LE FOU, *en écho.*

... oui

*Silence.*

*Ils se regardent. Le Voyageur parle. Autre propos.*

LE VOYAGEUR

Vos mains sont noires.

Les fous regardent leurs propres mains, voient qu'elles sont noires. Ils ne le savaient pas. Les fous ne savent pas être des incendiaires : c'est leur présence qui est incendiaire, leur existence qui <met le feu> à ce dont elle s'approche.<sup>64)</sup>

Si FG semble affaiblir un peu l'austérité d'AM, c'est parce que ce discours est plus riche et plus descriptif. Il y a, de plus, un troisième discours hétérogène dans les autres parties du texte. Ce discours imprimé en caractères les plus petits n'appartenant ni à l'histoire des voix ni à celle des autres personnages. Nous y trouvons la référence explicite aux oeuvres précédentes et les commentaires ou l'essai de l'interprétation par l'auteur lui-même. Ce dernier semble occuper la place du lecteur qui assiste à l'histoire <chaque fois davantage minée<sup>65)</sup>>. C'est par ce discours que s'ouvre une voie qui lie directement le plage de S. Thala et le Gange. FG raconte ainsi les histoires depuis RLVS au retour du Voyageur à S. Thala par des strates de discours différents. Le premier livre commence par S. Thala. La scène déplace ensuite en Inde. Puis dans le dernier texte, nous revenons à S. Thala transportée au bord de la mer et superposée à l'Inde.

Un des caractères les plus importants de l'évolution formelle du Cycle consiste en l'accroissement du silence. Dans les trois textes n'ayant pas de version cinématographique (RLVS, VC, AM), nous pouvons observer la raréfaction des mots et la simplification de la

syntaxe dont la limite est représentée par AM. La continuation syntaxique et logique devient de plus en plus négligée ou déplacée. Au fur et à mesure que le silence gagne le texte, la répétition aussi devient frappante. Selon Kristeva le silence et la répétition sont les particularités principales du style des femmes, parce qu'elles ne s'intéressent pas (ou échouent) à l'«architectonique du verbe que Mallarmé ou Joyse ont conduit à sa perfection<sup>66)</sup>». Les femmes détiennent, pourtant, la solution à leur manière.

[...] le silence, le non-dit, criblés de répétitions, tissent une toile évanescence où Blanchot voyait se révéler la «pauvreté du langage» et où des femmes articulent, par la parcimonie de leurs mots et les ellipses de leur syntaxe, une lacune congénitale à notre culture mono-logique : le dire du non-être...<sup>67)</sup>

Malgré l'apparence quotidienne, le style de Duras aussi participe à ce tissage qui est un travail féminin, en creusant des trous, des silences dans la chaîne symbolique. Chez Duras, pourtant, l'agrandissement de «blancs» dans l'écriture aboutit à une autre forme d'expression : le cinéma. FG-texte se place précisément au seuil du texte et du cinéma. Au delà de la limite, c'est-à-dire AM, FG paraît reprendre les mots et les discours complexes ; mais c'est pour se transformer en cinéma. A partir du FG-film, en effet, il ne reste pour le langage proprement dit que la parole des voix et des personnages. Les autres discours sont remplacés par l'image, par la musique et le son, par le temps lui-même que ce film occupe etc.. Le silence qui règne sur les textes ne s'efface jamais dans les films. Bien qu'il soit «le film le plus bavard depuis dix ans en France<sup>68)</sup>», IS-film donne une très nette impression d'être silencieux. Parce que ses dialogues, selon l'auteur, «se font dans le silence autour d'eux. Ils tombent dans le silence.<sup>69)</sup>» Il ne s'agit pas du nombre de dialogues mais de la particularité du silence durassien qui constitue son écriture même.

## 2 La mise en scène du décalage

Nous allons examiner maintenant la forme de l'expression de la dernière moitié du Cycle où est observée la transition du texte vers le cinéma. Borgomano dit au début de son étude *L'Écriture Filmique de Marguerite Duras* que chez Duras la littérature est complètement remplacée par le cinéma après AM. L'analyse des œuvres cinématographiques du Cycle nous permet-elle d'affirmer la disparition des éléments langagiers des œuvres durassiennes? Il faut

d'abord remarquer la plus grande particularité des trois films : la structure double de la bande-image et de la bande-son réalisée par l'utilisation des voix off (cette forme devient privilégiée par Duras qui continue de l'adopter dans les œuvres suivantes). C'est la découverte des voix off qui prépare le passage du texte au cinéma.

Puisque FG-film n'a été jamais distribué, IS et SNV sont les principaux objets de notre étude (exceptés quelques passages ; la bande sonore est commune dans ces deux films), mais la structure double du premier est conservée et plus intensifiée dans les derniers. Nous pouvons distinguer plusieurs sortes de voix off. Premièrement, les voix off proprement dites nommées Voix 1, Voix 2 etc.. FG en comprend deux (féminines) ; IS et SNV ont deux couples de voix : le premier constitué des féminines 1 et 2, et le seconde, des voix d'une femme et d'un homme<sup>70)</sup>. Ces voix sont le langage sans corps. Personne ne sait d'où elles viennent. En se plaçant en dehors de l'écran, tantôt elles parlent des images que les spectateurs regardent, tantôt elles racontent les histoires qui sont sans rapport apparent avec les images. Les deux voix féminines (Voix 1 et Voix 2) surtout se glissent parfois vers un dialogue entre elles. De plus, dans un film tel qu'IS dont l'image n'explique pas suffisamment l'intrigue aux spectateurs, les voix sont chargées de raconter les relations entre les personnages ou les épisodes précédents aux scènes du film. Les autres œuvres du Cycle sont ainsi introduites par les voix, c'est-à-dire par les mots seulement. Par exemple la conduite insensée du vice-consul à Lahore qui constitue le noyau du cauchemar des Blancs de Calcutta, n'est jamais présentée ni même suggérée au plan visuel. Seuls les mots évoquent cette folie inquiétante. La jeune fille de S. Thala non plus n'apparaît jamais sur l'écran bien que les voix racontent l'épisode du fameux bal. Enfin, ce qui intrigue le plus les spectateurs malgré (ou à cause de) son absence sur l'écran, est sans doute l'existence de la mendiante. Le film, plus exactement la bande sonore d'IS commence par un chant dans une langue asiatique<sup>71)</sup> entonné par une jeune voix féminine. Au cours du film, nous entendons ça et là ce chant, le rire et le cri de la mendiante incompréhensibles à presque tous les spectateurs. Ce sont les voix qui parlent de la mendiante et non celle-ci qui s'exprime directement. Nous ignorons non seulement la position de ces voix mais aussi leur identité. Elles semblent d'ailleurs se situer hors du temps: dès le début elles connaissent la mort d'Anne-Marie Stretter, mais lorsque cette dernière entre en scène, elles parlent comme si cette femme se présentait devant elles. Les voix se souviennent-elles de ce qu'elles ont connu ou imaginent-elles? Les voix de FG parlent de la mémoire inconnue.

VOIX 1, *temps*.

C'est curieux, parfois je vous reconnais mal...

Quelquefois aussi, je me souviens de choses que je n'ai pas  
connues. *Silence.*

[...]

VOIX 2

Moi aussi, il me vient quelquefois une autre mémoire...<sup>72)</sup>

VOIX 1, *lente*.

De n'importe quel passé...

De n'importe quel amour... je me souviens...<sup>73)</sup>

Deuxièmement, il faut remarquer dans IS et SNV plusieurs voix indéterminées lors de la réception à l'ambassade de France à Calcutta. Nous ne voyons aucun de ces assistants qui bavardent entre eux sur le vice-consul, Anne-Marie Stretter et ses amants etc.. Pendant toute la scène de la réception, les spectateurs ne regardent sur l'écran que la pièce. L'atmosphère de la soirée nous est transmise par les paroles et par les costumes de quelques personnages. Ces voix anonymes sont aussi en dehors de l'image, mais à la différence des premières voix off absentes au cours de la réception, nous pouvons identifier ces voix comme les assistants et les placer dans la salle voisine imaginaire.

Les troisième voix sont celles des personnages figurés dans l'image (Anne-Marie Stretter, le vice-consul, le Jeune Attaché). Tantôt leur voix coïncident avec leur image, tantôt non. Mais ces voix ont toujours le statut <off> et les personnages ne parlent jamais directement sur l'écran. Toutes les voix viennent donc du dehors.

Le statut <off> des voix rend possible le décalage entre ce que nous voyons et ce que nous entendons. Même si les voix off parlent de la rumeur du Gange, par exemple, au lieu d'être occupé par le fleuve, l'écran ne montre qu'un palais européen en cours de délabrement. Nous avons déjà cité un autre exemple : lorsque l'image nous montre Anne-Marie Stretter, les voix évoquent sa mort et sa tombe, puis sans un changement remarquable elles passent à la narration au temps présent pour rapporter les actions d'Anne-Marie Stretter sur l'écran. Il faut ajouter le fait que la durée d'une scène ne coïncide pas toujours avec une suite de dialogue. Il arrive que l'image change au milieu d'un dialogue qui concerne cette image ; il arrive aussi que les voix se taisent alors que l'image continue. IS est un film qui expolite

pleinement l'effet du décalage. Mais c'est dans SNV que l'essai de Duras est le plus audacieux. La bande d'image de SNV ne contient plus aucun personnage sauf les figures de quatre femmes apparues à la fin du film. Ces femmes ne peuvent être considérées comme des personnages car elles ne font que s'asseoir silencieusement et regarder ailleurs. Les acteurs d'IS sont habillés à la mode des années 30 et le domestique est vêtu à l'indienne. Les femmes de SNV, en revanche, portent des costumes ordinaires de notre époque. Elles paraissent être des témoins plutôt que des actrices. Il est donc possible d'appeler SNV un film sans personnage. La bande sonore reste la même que celle d'IS<sup>74)</sup>, pendant que la caméra parcourt les ruines d'un grand bâtiment et se fixe parfois sur des détails. C'est dans ce palais que IS est tourné. Ce décalage radical tout au long de SNV nous oblige ou plutôt nous offre une occasion de prêter une grande attention aux paroles venues du dehors et laissant le champs complètement libre à notre imagination.

Qu'est-ce qui provoque le décalage entre la vision et la parole? Les voix off, tout d'abord, troublent comme le dit Ropars-Wuilleumier la frontière de l'intérieur et l'extérieur. SNV, surtout, met en suspension la position des voix par rapport à l'image. Ropars-Wuilleumier remarque : «aucun des personnages suggérés par la bande-son n'intervenant à l'image, c'est la distinction même du *in* et du *off* qui est remise en question<sup>75)</sup>» et «les voix sont ni dehors ni dedans, elles sont ailleurs, absentes.<sup>76)</sup>» Ce qui est déplacé par l'effet de décalage, ce n'est pas seulement la position des voix mais aussi la nôtre. De plus, le décalage provoque la disjonction entre les mots et ce qu'ils indiquent. Les signifiants dépourvus d'éventuelles références présentent le processus de la signification lui-même. L'image, de son côté, libérée de la fonction référentielle du mot, devient le signifiant indépendant. La parole et la vision dans le décalage, en proliférant ainsi toutes les deux, nous conduisent à découvrir le travail du langage, telle la confusion du miroir et de la fenêtre dans SNV qui révèle «le mécanisme même de la réflexion<sup>77)</sup>».

Revenons maintenant à la question du début de cette section. Le cinéma exclut-il la littérature chez Duras? Bien loin de là, l'itinéraire du texte au cinéma de cet écrivain nous fait reconnaître les possibilités du langage. Les œuvres durassiennes sont des films tant de la parole que de l'image. Le fait qu'une même bande sonore engendre deux films IS et SNV explique bien la force évocatrice des mots. Lors de plusieurs interviews à Montréal, Duras insiste sur la supériorité de l'écriture par rapport à l'image : «l'écriture contient tout, y compris le cinéma.<sup>78)</sup>», «les mots ont une puissance de prolifération infinie<sup>79)</sup>», «L'image, bien sûr, en a une, mais infiniment moins grande.<sup>80)</sup>» Ce cinéaste affirme aussi en répondant

à une question : «Q : Vous avez fait le film pour la voix. / M. D. : Pour la lecture de la voix, pas pour la voix, pour la lecture du texte.<sup>81)</sup>» Dans le cinéma qui se veut dépasser la limite du texte, nous voici, de façon ironique, à nouveau confrontés à l'écriture renforcée, finalement, par l'aventure cinématographique.

L'écriture a une telle importance pour Duras. Elle se considère, d'ailleurs, avant tout comme écrivain<sup>82)</sup>. Il ne s'ensuit pas, pourtant, qu'elle a une confiance totale dans le langage. Les textes du Cycle témoignent même d'une certaine méfiance à l'égard des mots, plus exactement de l'excès des mots. Il faut noter, ici, la relation entre le langage et les femmes du Cycle. La parole d'Anne-Marie Stretter, par exemple, se marque par une légère inflexion italienne et «c'est peut-être ça qui prive de... de la présence...<sup>83)</sup>» Anne-Marie garde une distance à l'égard de la langue majeure et paternelle (le français) et de ce que maîtrise cette langue, par son accent étranger et maternel. Les autres femmes aussi telles que Lol V. Stein ou la mendicante se placent à la périphérie du langage. Cette marginalité exprimée par leur silence est justement la place des femmes par rapport à la soumission au langage qui cherche à les dominer. Mais l'identification de cette forme de refus avec la solution définitive nous éloignera de l'écriture de Duras. Plus qu'à la paix du silence, la position de cet écrivain ressemble au tourniquet de l'hôtel de FG par lequel le Voyageur et les habitants de la plage entrent et sortent. Au tourniquet, le dehors et le dedans sont toujours remplaçables comme la Femme en noir de FG qui est «balancement constant entre la mémoire et l'oubli de cette mémoire<sup>84)</sup>». L'écriture-tourniquet de Duras, en allant et venant de la mémoire à l'oubli, du langage au non-langage, de ce qui est représentable à ce qui ne l'est pas et vice-versa, remet en cause l'opposition même de tous ces termes. C'est ce travail du langage que Duras cherche dans ses textes. C'est pourquoi, enfin, selon l'expression de Ropars-Wuilleumier, «L'écriture résiste—même au cinéma.<sup>85)</sup>»

### 3 La fascination d'Anne-Marie Stretter

Le Cycle est autant une aventure de l'écriture qu'une histoire infinie d'amour. Aucune œuvre n'est sans rapport avec des histoires d'amour. RLVS parle déjà d'amants extraordinaires : Lol V. Stein est ravie à la vue de «l'amour fou» entre son fiancé et une femme inconnue, Anne-Marie Stretter. Le seul désir inapaisable de Lol consiste à «voir l'amour», et sa fréquentation des champs de seigle<sup>86)</sup> et son voyeurisme sans vue sont un essai pour retrouver l'amour perdu au bal. Le fiancé, Michael Richardson, abandonne tout dans une nuit



pour suivre en Inde cette femme beaucoup plus âgée que lui. L'amour du vice-consul de Lahore est aussi désespéré que celui de Lol V. Stein. Il aime pour la première fois de sa vie une femme : Anne-Marie Stretter. Malgré l'impossibilité évidente de cet amour, le vice-consul, étant sûr de la nature des liens entre la femme de Calcutta et lui, ose dire : « Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça.<sup>87)</sup> » Par le cri du vice-consul, « son nom de Venise » est gravé « dans Calcutta desert ». C'est encore lui qui témoigne du suicide de cette femme dans la mer.<sup>88)</sup>

Quant à Anne-Marie Stretter, elle est d'une part une bonne mère qui s'occupe beaucoup de ses filles (ces dernières tiennent de leur mère), et une femme « irréprochable<sup>89)</sup> » qui fait préparer de l'eau fraîche pour les mendiants ; d'autre part c'est une femme entourée d'amants dont l'un est Michael Richardson mais « irréprochable », car ce mot signifie, à Calcutta que « rien ne se voit<sup>90)</sup> ». Ce qui lie Anne-Marie et ses amants est la mort plutôt que la vie. « On disait qu'un jour on les retrouverait morts ensemble dans un bordel de Calcutta où ils allaient parfois pendant la mousson.<sup>91)</sup> » C'est pourquoi Michael Richardson laisse Anne-Marie se suicider : « Il avait été convenu entre les amants du Gange qu'ils devaient se laisser libres d'agir si, un jour, l'un ou l'autre jugeait bon de... (Arrêt.)<sup>92)</sup> » La Voix 1 de FG décrit ainsi l'amour d'Anne-Marie et de Michael Richardson : « Quel amour c'était.../ Entier.../ Mortel...<sup>93)</sup> » Mortel pour les deux, pour Lol V. Stein et pour les Voix elles-mêmes. Duras explique dans les remarques sur les Voix 1 et 2 d'IS que la première se brûle à l'histoire d'Anne-Marie Stretter et la dernière éprouve une grande passion pour la première. La Voix 2 de FG et d'IS répète combien elle aime la Voix 1 qui exprime son désir de mourir. Dans IS-texte, la première partie est racontée par les Voix 1 et 2. Elles se retirent pendant la réception et reviennent pour parler de l'aurore du lendemain ; dans IS-film, les Voix disparaissent juste avant la réception. FG, écrit entre les deux IS, présente la fin de l'histoire de l'amour mortel des Voix.

#### VOIX 1

Si je vous le demandais, accepteriez-vous de me tuer?

La réponse à la demande de mise à mort est lente à venir. Elle vient. Elle est affirmative. Elle témoigne du *désir entier, mortel* qui, de même, liait les héros du bal de S. Thala.

#### VOIX 2

Oui.<sup>94)</sup>

Les Voix n'apparaissent plus jamais et le texte lui-même se termine avant peu.

La proximité de l'amour et de la mort est focalisée surtout dans Anne-Marie Stretter (A-M, amour-mort?). Le témoignage de l'auteur lui-même sur le modèle de ce personnage vient confirmer cette lecture. C'était la femme d'un administrateur général de Vinhlong, par amour pour laquelle un jeune homme s'est suicidé. Ce scandale donne un choc profond au futur écrivain. Selon Duras, «c'était une mère, sage, raisonnable [...] des petites filles qui avaient mon âge qui possédait ce corps doué de pouvoir de mort. [sic]<sup>95)</sup>». Ce pouvoir de mort comprend, nous semble-t-il, deux aspects : celui d'une amante et celui d'une mère. En tant qu'amante, la femme de Vinhlong provoque un suicide. L'être qui est la mère ne se trouve pas moins loin de la mort. Duras, la mère d'un fils, affirme :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. [...] Peut-être que la maternité est vécue comme ça, en partie.<sup>96)</sup>

L'acte le plus primitif de la mère, c'est-à-dire l'accouchement, est marqué, pour Duras, par la contradiction radicale de la vie et de la mort. La femme de Vinhlong incarne donc une existence doublement contradictoire : à la fois mère et amante, la mort et la vie.

La fascination du pouvoir de mort ne quitte plus jeune Duras qui créera plus tard Anne-Marie Stretter. Cette dernière, en effet, ne se borne pas à un personnage pareil à d'autres : «C'est le lieu même de l'écrit [...] qu'il a donc fallu tuer pour qu'il cesse.<sup>97)</sup>» Fascinée par la mort, Duras écrit Anne-Marie Stretter. En écrivant elle reconnaît que l'acte d'écrire et cette fascination ne sont plus séparables. Pour s'en arracher, l'écrivain est forcé de tuer le lieu même de la fascination. Cette force dévorante de la mort et donc de l'écriture nous évoque la mère qui menace la fille. Anne-Marie Stretter est justement la mère pleine d'attraction et de danger. Mais tout comme la fille se forme à partir de l'identification avec la mère et de son arrachement à cette dernière, c'est encore par l'écriture que l'écrivain dépasse cette fascination. «Au lieu d'écrire, elle (Anne-Marie Stretter) se tue. C'est pareil.<sup>98)</sup>» dit Duras qui survit en écrivant. Ce qui permet la réalisation du Cycle est avant tout le discours de «la fille» fascinée par l'amour et l'écriture mortels.

## Conclusion

A travers le Cycle, Duras décrit à la fois l'amour et la méfiance pour l'écriture. Les expériences cinématographiques du Cycle amènent l'écrivain à reconnaître la possibilité des mots. En fait, bien que la dernière moitié des années 70 soit l'époque des œuvres cinématographiques (*Le Camion* (1977) est représentatif), dès les années 80 nous pouvons observer le retour des œuvres purement écrites telles que *L'été 80* (1980), *La Maladie de la Mort* (1982) etc.. Lors d'une conférence de presse à Montréal en 1981, Duras répond ainsi : «Q : Peut-on vous définir avant tout comme un écrivain? M. D. : Effectivement. C'est après coup que je pense au cinéma.<sup>99)</sup>» L'écriture ne cesse d'être la première occupation de cet écrivain-cinéaste.

L'aventure du Cycle ne concerne pas seulement le genre d'expression mais aussi la forme de l'identité des personnages et des œuvres elles-mêmes. La question de l'identité, en effet, est présentée chez Duras comme le problème des femmes. Il est intéressant de constater que les habitants de la plage de S. Thala sont les femmes et les fous, et non pas les folles et les fous. Cela ne signifie pas que Duras considère la femme comme équivalente à la folie, mais qu'elle suggère un sujet féminin capable d'accepter la folie sans tomber nécessairement dans cette dernière et capable de coexister avec l'autre sans la crainte de se perdre. Si Duras dit qu'elle est toujours au bord de la mer dans ses livres, il ne s'agit pas uniquement de la géographie de la scène de l'histoire. La plage de S. Thala choisie par l'écrivain comme «l'habitat» de ces femmes est le lieu féminin par excellence du remplacement, du glissement et du décalage entre le même et l'autre.

### Les œuvres de Marguerite Duras, Le Cycle *India Song*

#### textes

- RLVS     *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964.
- VC        *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966.
- AM        *L'Amour*, Gallimard, 1971.
- FG        *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973.
- IS        *India Song*, Gallimard, 1976.

#### films

- FG-film     *La Femme du Gange*, jamais distribué, 1973.
- IS-film     *India Song*, distribué par Films Armorial, 1975.

SNV        *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, distribué par Cinema 9, 1976.

Le découpage d'IS et de SNV établi par Marie-Claire Ropars-Weuilleumier, in *L'Avant-Scène Cinéma*, No 225, 1979.

## Notes

- 1) Marie-Claire Ropars-Weuilleumier, «La mort des miroirs : *India Song*, *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*», in *L'Avant-Scène Cinéma*, No 225, 1979, p. 4.
- 2) Monic Robillard, «Œuvres de Marguerite Duras», in S. Lamy et A. Roy ed., *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spiral, 1981, p. 172.
- 3) RLVS, p. 46.
- 4) Les hommes du Cycle aussi sont maigres, surtout le vice-consul à Lahore dont la morphologie très mince est celle d'un jeune homme, presque.
- 5) VC, p. 197.
- 6) *ibid.*
- 7) VC, p. 52.
- 8) *ibid.*, p. 93.
- 9) *ibid.*, p. 96.
- 10) RLVS, p. 36.
- 11) VC, p. 110.
- 12) *ibid.*, p. 18.
- 13) FG, p. 179.
- 14) AM, p. 41.
- 15) VOIX 1 A Calcutta, elles étaient ensemble.  
VOIX 2 La Blanche et l'autre?  
VOIX 1 Oui. C'était pendant les mêmes années...  
(IS, découpage de Ropars-Weuilleumier, p. 15)  
VOIX 2 Elle dort?  
VOIX 1 Laquelle?  
VOIX 2 La Blanche.  
(IS, p. 114)  
VOIX 1 Est-elle lépreuse?  
VOIX 2 Laquelle?  
VOIX 1 La mendiante.  
(IS, pp. 116-117)
- 16) c.f. VC, pp. 180-183.
- 17) AM, p. 52.
- 18) FG, p. 109.
- 19) *ibid.*, p. 163.
- 20) IS, p. 78.
- 21) M. D. —Ah, la femme de l'Amour, c'est Lol V. Stein.  
X. G. —Oui, mais est-ce qu'elle...?

- M. D. — Mais il y a pas deux femmes dans l'Amour?  
 X. G. — Non, non, il n'y en a qu'une.  
 M. D. — Eh ben, tu vois, je le sais pas. (Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Gallimard, 1974, p. 199)
- 22) Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985, p. 116.  
 23) AM, p. 50.  
 24) Duras et Gauthier, *op. cit.*, p. 168.  
 25) *ibid.*, p. 232.  
 26) VC, p. 198.  
 27) Nous avons déjà traité ce problème dans notre essai précédent. c.f. <Un mot-absence : le sujet et le langage dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*> in *Études de langue et littérature française*, No XVI, 1986, pp. 43-64.  
 28) IS, pp. 97-98.  
 29) Duras et Gauthier, *op. cit.*, p. 175.  
 30) Tatiana Karl est un rare exemple d'une femme sans enfant. Cela est peut-être une des causes que son rôle se borne à témoigner l'histoire de Lol V. Stein.  
 31) VC, p. 25.  
 32) *ibid.*, p. 67.  
 33) *ibid.*, p. 65.  
 34) *ibid.*, p. 67.  
 35) *ibid.*, p. 9.  
 36) *ibid.*, pp. 20-21.  
 37) *ibid.*, p. 25.  
 38) *ibid.*, p. 64.  
 39) *ibid.*, p. 62.  
 40) *ibid.*, p. 28. Comme la mendiante tient le chant de son enfance, Anne-Marie Stretter est liée à sa ville maternelle par la musique (elle était pianiste à Venise). Pour le vice-consul, le piano et l'air d'*India Song* est l'image même de sa mère. Dans les œuvres autobiographiques de Duras, le piano est toujours très près de la mère.  
 41) *ibid.*, p. 64.  
 42) Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 84.  
 43) *ibid.*  
 44) VC, p. 26.  
 45) <Cette lumière appelle, appelle la mère>, VC, p. 25. A propos de la lumière crépusculaire, il faut noter aussi que la mendiante qui erre dans les pays indochinois se dirige toujours, en fin de compte, vers le soleil couchant et que la lumière de Calcutta, où la mendiante reste définitivement, est crépusculaire même à sept heures du matin.  
 46) M. P. : Mais ce nom de S. Thala?  
 M. D. : (sourire) C'est très tard, oui, c'est très tard que je me suis aperçu que ce n'était pas S. Thala, mais Thalassa.  
 M. P. : Ce n'était pas voulu, en l'écrivant?  
 M. D. : Non, absolument pas. (Duras et Porte, *op. cit.*, p. 85.)  
 47) c.f. RLVS, p. 214.

- 48) *ibid.*, p. 217.
- 49) AM, pp. 19-20.
- 50) FG, p. 138.
- 51) Nous devons remarquer aussi le caractère de la géographie imaginaire observée dans VC et IS surtout. Duras y utilise les noms réels de lieux asiatiques, mais avec un certain décalage. Calcutta, par exemple, devient la capitale de l'Inde où se trouve l'ambassade de France. L'impacte s'intensifie d'autant plus que ce ne sont pas les noms purement imaginaires.
- 52) FG, p. 124.
- 53) *ibid.*, pp. 160-161.
- 54) *ibid.*, p. 162.
- 55) Duras et Gauthier, *op. cit.*, pp. 217-218.
- 56) VC, p. 9.
- 57) Duras et Gauthier, *op. cit.*, p. 190.
- 58) AM, p. 33.
- 59) Madeleine Alleins, *Marguerite Duras : Médium du réel*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, p. 169.
- 60) Duras et Gauthier, *op. cit.*, pp. 188-189.
- 61) Au début d'IS, entre la liste de personnages et les remarques générales, nous pouvons lire : *India Song* a été écrit en août 1972 sur la demande de Peter Hall, directeur du National theater à Londres.
- 62) Duras et Gauthier, *op. cit.*, p. 190.
- 63) FG, p. 103.
- 64) *ibid.*, pp. 174-175.
- 65) M-C Ropars-Wuilleumier, *La mort des miroirs*, p. 5.
- 66) Julia Kristeva, « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue* », in *Revue des Sciences humaines*, No 168, 1977, p. 498.
- 67) *ibid.* c.f. Maurice Blanchot, *L'Attente, L'Oubli*, Gallimard, 1962, p. 19.
- 68) Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 46. Duras dit encore : « Si vous additionnez des dialogues, il y a plus de quatre-vingt répliques de plus de trois lignes. C'est énorme. » (*ibid.*)
- 69) *ibid.*
- 70) IS-tetxe comporte deux couples, l'un féminin et l'autre masculin. Dans le film donc un homme est remplacé par une femme.
- 71) Selon une indication d'IS-texte, la langue de la mendiante est l'hindostanie. c.f. IS, p. 22.
- 72) FG, pp. 128-129.
- 73) *ibid.*, p. 157.
- 74) Excepté la toute dernière partie.
- 75) Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 8.
- 76) *ibid.*
- 77) *ibid.*, p. 12.
- 78) Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 45.
- 79) *ibid.*, p. 24.
- 80) *ibid.*, p. 45.
- 81) *ibid.*, p. 18.

- 82) c.f. *ibid.*, p. 15.
- 83) IS, p. 84.
- 84) FG, p. 158.
- 85) Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 12.
- 86) Lol va y voir la fenêtre de la chambre où Tatiana Karl et Jacques Hold a des rendez-vous. Selon les voix de FG c'est dans ce champs où une ambulance est allée prendre Lol tombée malade une deuxième fois. (FG, p. 137)
- 87) IS, p. 98.
- 88) La ressemblance essentielle entre le vice-consul et Anne-Marie Stretter (« nous sommes les mêmes » dit le vice-consul) et l'impossibilité de cet amour nous évoquent l'amour incestueux entre le frère et la soeur, un des thèmes fréquents chez Duras.
- 89) VC, p. 100., IS, p. 70.
- 90) *ibid.*, p. 70.
- 91) *ibid.*, p. 115.
- 92) *ibid.*, p. 143.
- 93) FG, p. 133.
- 94) *ibid.*, p. 182.
- 95) Duras et al., *Marguerite Duras*, Albatros, 1979, p. 84.
- 96) Duras et Porte, *op. cit.*, p. 23.
- 97) Duras et al., *op. cit.*, p. 83.
- 98) Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 68.
- 99) *ibid.*, p. 15.